Un problema di attribuzione:

LA NATIVITA' DI PESCINCANNA

Indichiamo qui, dopo qualche tempo di larga frequentazione con un dipinto proveniente dalla vecchia parrocchiale di Pescincanna (1) e concordemente riconosciuto come opera di G. Maria Zaffoni detto il Calderari (2), i risultati di uno studio che ci ha portato a riconoscere nella *Natività* un'opera di Giovanni Antonio Pordenone e ci spinge quindi a proporne l'attribuzione al Maestro stesso.

Sarà opportuno premettere all'analisi stilistica della pala qualche cenno sulle vicende cronistoriche che la riguardano. Il Ridolfi, ricordandola nel volume « Le Meraviglie dell'Arte » del 1648 (3), la elogia come una di quelle « gioie preziose » che il Pordenone ha sparse per le ville del Friuli. Oltre un secolo dopo però l'Altan rettifica al Calderari l'attribuzione della *Natività* avendovi letto la signatura J. M. P. F. 1542 (4). Da allora, corretto l'« errore » del Ridolfi, i critici seguenti offrendo pieno credito alla firma che la pala portava

(1) La chiesetta è dedicata a S. Michele Arcangelo. La pala passò dall'altar maggiore nella piccola cappella dov'era un tempo il Battistero, poi nella canonica; attualmente a Pordenone, nella collezione dello scultore Ado Furlan.

(2) Il soprannome gli deriva dal mestiere esercitato dalla sua famiglia.

(3) C. Ridolfi: « Le meraviglie dell'Arte ». Padova 1835, Vol. I, pag. 152. « Ma proseguiamo la narrazione delle pitture rimanenti sparse per quei villaggi. Fortunate solitudini, che dal pennello di tanto autore foste abbellite e rese per sempre illustri. E come l'oro si trae dalla terra, le margherite dai cupi seni del mare, così noi da quelle felici foreste raccorremo le gioie preziose del Pordenone. A Piscincanna fece una tavola a tempera con più santi, e tra quelli un cavaliere armato il quale con gentil maniera tiene la mano vestita del guanto sopra l'elsa della spada ».

(4) F. Altan: « Del vario stato della pittura in Friuli ». Venezia 1772. La signatura J. M. P. F. significa Johannes Maria Portunensis faciebat. Una pala del Calderari così firmata esisteva a Pordenone nella chiesa del Lazzaretto (vedi G. De Renaldis: « Della Pittura friulana » Udine 1798 pag. 43).

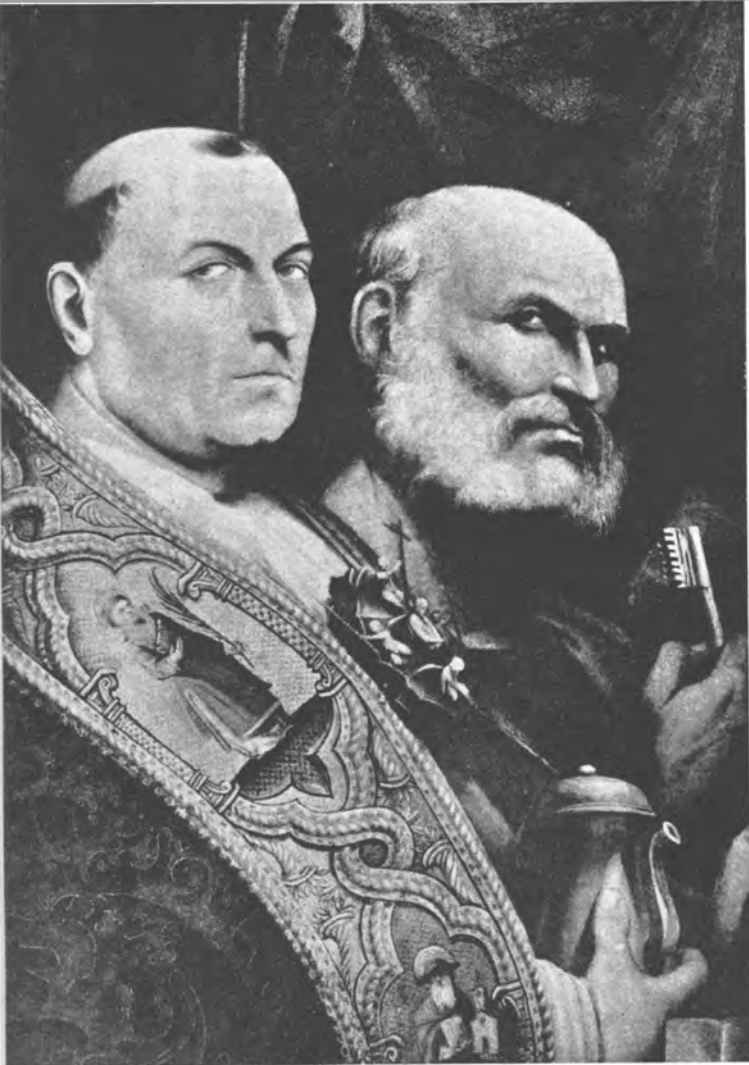
si tennero fermi sulla nuova paternità. Ma un'analisi critica nel vero senso della parola, che non si limitasse a una sommaria descrizione o a una generica citazione, sulla *Natività*, a dire il vero, non è mai stata condotta. In secondo luogo lo stato di conservazione del dipinto, mantenutosi buono presumibilmente fino all'ultimo scorcio del '700, non è servito in quei due secoli (quando ancora erano ritenute opere di Giovanni Antonio le portelle del Battistero del Duomo di Pordenone e gli affreschi di Montereale (5)) a stimolare i critici ad un accurato studio; mentre nell'800 e nel 900 l'opera, venuta poco a poco guastandosi e perdendo una immediata facilità di lettura, non ha suscitato l'interesse dei nuovi e più ferrati critici. Ci fosse almeno una monografia seriamente condotta sullo Zaffoni (6): nel « corpus » delle sue opere risulterebbe allora ad evidenza non introducibile la *Natività* ad onta della testimonianza della firma stessa (ma in genere

---

(5) Credute del Pordenone fino al rinvenimento dei documenti attestanti la vera paternità. Si veda il Maniago e Cavalcaselle loc. cit. e « Contributi alla storia dell'arte in Friuli » dello Joppi, in « Miscellanea della Deputazione Veneta di storia patria ». Venezia 1887-94.

(6) Il Calderari è ricordato dall'Altan: Op. cit., De Renaldis: loc. cit., L. Lanzi: « Storia pittorica dell'Italia ». Bassano 1818 Tomo III, pag. 95; F. di Maniago: « Storia delle belle arti friulane ». Udine 1819 e 1823 pag. 92 e 214; J. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle: « A History of Painting in North Italy ». London 1912, Vol. III, pag. 191; G. B. Cavalcaselle: Ms. della Bibl. Com. di Udine 1876; A. Venturi: « Storia dell'arte ». Vol. IX, p. III; G. Fiocco: « Giovanni Antonio Pordenone ». Udine 1939, pag. 143. Sul Calderari lo studio finora più esteso, per quanto meramente informativo, è quello di B. Tonon: « Il Pordenone e la scuola friulana ». Roma, tesi di laurea 1951. E. Degani: « La Diocesi di Concordia » 1.a e 2.a edizione; « L'Arte a Pordenone nei sec. XVI-XVI ». V. Muzzatti: « Piccola guida artistica di Pordenone » 1.a e 2.a edizione; « La Cappella Mantica » ne Il Popolo 18-6 1944; « La chiesa della SS. Trinità » ne Il Popolo 1944; « Opere d'arte nel Duomo di Pordenone ». P. Martina: « Il restauro di un'opera artistica del Duomo di Pordenone » ne Il Popolo 10-9-1939. V. Candiani: « Pordenone - Ricordi cronistorici », 1902, pag. 262 e 385. E Bénézit: « Dict. crit. et Doc. des peintres » 1911-13 ad vocem. « Enciclopedia della pittura italiana », Garzanti, ad vocem. Thieme Becker, ad vocem.

Si veda inoltre: Andrea Benedetti « Brevi Notizie sui Pordenonesi illustri » ne Il Noncello, n. 2, Pordenone 1954, pag. 142; Vittorio Querini: « Pomponio Amalteo » ne Il Noncello n. 4, pag. 53. « La sua mediocrità compositiva è deteriore; le figure si appiattiscono al pari di decalcomanie su sfondi rossastri, il suo manierismo e la pratica si fanno sempre più evidenti ed il predominio delle terre rossastre (notate anche dal Venturi) stride ancor oggi ad onta degli scialbi di parecchie sue opere. Privo di estro e di inventiva, segue il formulario pordenoniano fino alla stanchezza ». Ma questo giudizio, per qualche verso esatto, è parziale e perciò criticamente irrilevabile in quanto si riferisce (e non sempre giustamente) alle poche opere citate nel testo (riportate dal Maniago e dal Cavalcaselle) che son credute le sole superstiti del Calderari, « ... La sua attività pittorica non lascia residui » e appartengono tutte alla maturità tarda dell'artista. Ma un profilo critico del Calderari richiede uno studio più accurato, tendente soprattutto a chiarire l'attività prima del pittore. E' quanto pensiamo presentare — rendendosi l'argomento necessario e chiarificatore anche al fine di questo lavoro — in un nostro prossimo studio.

1. - NATIVITA' DI PESCINCANNA. (foto Antonini)

2. - **SANTI PIETRO E PROSDOCIMO** del Pordenone, già nel Castello di Collalto di Susegana.

si sa fino a qual grado possano le firme ritenersi irrefutabilmente documentarie). La fase stilistica della *Natività* si ritrova infatti nelle opere pordenoniane del secondo decennio del Cinquecento dalla paletta di Collalto alla pala di Susegana, ai Santi di Collalto, agli affreschi di Villa Viola a Conegliano, ecc.: ma come si vedrà l'educazione del Calderari si basa quasi esclusivamente sulle opere della piena maturità del Maestro appartenenti al decennio 1525-

3. - **SANTI FRANCESCO E GREGORIO**, particolare della « Natività di Pescincanna ».

35. Con l'indulgenza (o l'ottusità) più larga si potrebbe tuttavia giungere a considerare la *Natività* un'opera imitante ad unguem (7) un precedente modello del Pordenone: il che è categoricamente smentito dalla maggioranza dei lavori del Calderari che si presentano appunto come copie di composizioni del Maestro. Anche nell'imitazione lo Zaffoni si svela per quello che è, per quello che vale: sotto l'involucro in apparenza ingannatore delle forme si sente il vuoto, lo spirito tradito. E manca pure il magistero sicuro del disegno, dello scorcio; la sensibilità del tono e la giustezza dei suoi rapporti; l'equilibrio delle forme nello spazio; infine quell'intimo senso del tema che crea le immagini e le compone nel loro valore unico e irrepetibile.

* * *

Chi sia riuscito a conoscere il Pordenone vivo nelle sue opere, e abbia provato il bisogno d'incontrarlo spesso come tra chi si vuol bene, osservando quest'opera non potrà non scorgere in essa la mano e il pensiero di lui. Una presenza immediata, che ci si svela di colpo, subitanea come l'affiorare di un presentimento (e quasi sempre è l'aderire o il ritrarsi primo della sensibilità del critico, quello che si dice istinto critico, a suggerire al cospetto di un'opera l'ambito di cultura e l'autore, o a interpretarne rettamente lo spirito). Vediamo la *Natività* (fig. 1): l'equilibrio e la libertà dell'assieme, la nobiltà e la larghezza del disegno, l'intimità raccolta e senza fratture delle figure disposte attorno a quel punto ideale, fulcro della composizione costituito dal volto della Madonna posta in un atteggiamento — nuovo nel Pordenone — ch'è il precedente immediato e stilistica-

(7) Si può pensare che il Calderari abbia usufruito, per comporre la *Natività*, di cartoni del maestro; ma difficilmente si sarebbero potuti armonizzare i diversi elementi in un'opera così equilibrata e genuina nella concezione (si veda ad esempio nella *pala di S. Martino* del Pomponio a S. Martino al Tagliamento come disordinatamente s'accostano i tre brani figurativi, calcati certamente su cartoni del Pordenone, e manifestino una deprimente frattura nell'immagine). Neppure ci è permesso lecitamente opinare che il Calderari si servisse di un disegno completo della pala eseguito dal Pordenone: l'uso rigoroso e costruttivo e l'intonazione del colore, certe particolarità della pennellata nella stesura del pigmento (evidenti nel raffronto dell'epidermide cromatica della *Natività* con quella che presenta la grande incompiuta *pala di S. Marco*, accostamento soprattutto decisivo riguardo alla particolare tecnica a tempera usata dal Pordenone nell'impostare i dipinti che ultimava ad olio e che appunto in queste due opere apertamente si dichiara) rivelano la mano del Pordenone all'inizio del lavoro.

mente necessario a quello della pala della *Madonna della Misericordia* (8): tutto ciò non era nelle possibilità del Calderari; il quale forse sarà stato ben lieto di sottoscrivere, tre anni dopo la morte del Pordenone, quest'opera così schiettamente poetica (9). Il cui momento stili-

4. - S. LUCA, particolare della « Natività di Pescincanna ».
(foto Antonini)

(8) Il Maniago nota l'affinità stretta della *Natività* con la pala della *Madonna della Misericordia*. Op. cit. pag. 92: « Nella natività del Signore nella chiesa di Pissincana (il Calderari) si mostrò fedele imitatore del di lui stile, di quello segnatamente con cui egli (il Perdenone) in patria condusse la tavola di S. Giuseppe ». Ma come abbiamo visto, la *Natività* è il precedente della *Madonna della Misericordia* nè per quanto si faccia l'opera può risultare una sia pur fedele imitazione da parte del Calderari.

(9) Questa della firma parrebbe la questione più spinosa. E' indubitabile l'esistenza della scritta (che ora più non si vede) J. M. P. F. 1542 letta dallo Altan, Maniago, Cavalcaselle ecc. Noi pure siamo propensi a ritenerla autografa del Calderari: il quale pensiamo abbia nel 1542 ultimato il lavoro lasciato dal Pordenone in qualche parte incompiuto. Ciò è spiegabilissimo considerando il periodo nel quale con tutta probabilità Giovanni Antonio assume l'incarico della pala: ultimi mesi del 1514. In questo scorcio d'anno egli deve contemporaneamente condurre i lavori di Spilimbergo e di Villanova oltre alla *Natività*. Nei primi mesi del '15 finisce le pitture dell'organo di Spilimbergo inizia e termina la pala della *Madonna della Misericordia*, probabilmente at-

stico (10) è da porsi tra i Santi di Collalto e la pala della *Madonna della Misericordia* commessa e ultimata nel 1515 (11). E dal S. Prosdocimo di Collalto (fig. 2) discende questo S. Gregorio (fig. 3): ma ne discende con lo stesso incrollabile valore morale — che l'assolutezza della forma di quella figura, altera e solitaria, raggiunge — non con la sedula appropriazione dell'imitatore. Ma tutti questi volti stupendi (fig. 4, 5, 10), di una rigorosa architettura, liberano eguale fermezza. Come assorti in un secreto pensiero ed ineffabile rapimento sembrano vivere una propria vita, soli ed uniti in quella divina comunione che la virtù dell'opera ci consegna. E insieme ci rivela l'assorbimento sottile da parte del Pordenone dell'arte di Giorgione colta in ciò che di più spiritualmente magico e nuovo essa offriva al mondo; proprio quest'opera

---

tende pure alla decorazione di palazzo Rorario. Durante questo periodo di tempo è dunque impegnatissimo e non è impossibile abbia trascurato il dipinto del paesetto di Pescincanna. Nel 1516 poi vediamo che lascia interrotti gli affreschi di Rorai a due passi da Pordenone: nè più li riprende. Ugualmente può essere capitato alla *Natività* che, in gran parte dipinta, mancava del completamento. Al qual lavoro, dopo la morte del Pordenone (forse più volte inutilmente sollecitato, come avvenne per la pala di Torre e l'incompiuta *Gloria di S. Marco* nel Duomo della sua città) fu chiamato il Calderari che forse aggiunse qualche velatura ad olio, la firma, e rinforzò il dipinto con un nuovo telo.

(10) Questa fase stilistica non si riscontra affatto nel Calderari, neppure nei lavori che imitano composizioni del Pordenone. Fin da quelle che io considero le prime opere dello Zaffoni: la predella che esisteva sotto la pala della *Madonna della Misericordia* e che gli ho attribuito con altre cose nel saggio sul Duomo di Pordenone (dattiloscritto di proprietà de «Il Noncello» pag. 34) databile tra il '25 e il '30; le portelle del Battistero nel Duomo di Pordenone che sono, si badi bene, del 1534 e non del 1542 come comunemente si crede; quelle del Battistero della parrocchiale di Villanova; l'*Adorazione dei pastori*, affresco quasi sconosciuto esistente nella parrocchiale di Vallenoncello che mi pare indubbia opera del Calderari (fig. 14) si rivela una cultura d'immagine educata sul Pordenone maturo e concitato degli anni dal 1527 al 1532. Questi lavori sono ancora sufficientemente equilibrati e personali e costituiscono, assieme ad altre opere che spero prossimamente illustrare, il meglio che il Calderari ha lasciato di sè. Con il passare degli anni il pittore andrà sforzando sempre più quella sua incipiente tumefazione discorsiva in squilibrate e macchinose composizioni.

(11) Del settembre del '14 è il contratto del Pordenone con i camerari della chiesa di Villanova; nello stesso tempo può essersi il pittore accordato con i camerari di S. Michele di Pescincanna, località poco distante da Villanova, ed aver iniziati assieme i lavori. A confermare l'ipotesi sta l'analogia impressionante (fig. 6) tra una delle due teste apparse nella parete sinistra della chiesa di Villanova e il volto del S. Michele della *Natività*: indizio non senza peso a riprova del parallelo conducimento delle due opere.

La medesima espressione del S. Michele della *Natività*, dolce e virile ad un tempo, con lo sguardo che vivamente sfugge di lato credo di poter cogliere in un S. Valentino, affresco votivo, molto guasto, esistente nella chiesa di Sesto al Reghena sulla parete della navata a sinistra; opera sconosciuta ma notevole che assegnerei a un momento giovanile del Pordenone, verso il 1507-8. Il S. Michele della *Natività* rivive, forse senza la stessa elevatezza di espressione, nel S. Floriano a Pinzano (fig. 7). Strettissime analogie si riscontrano poi nella figuretta di donatore della *Natività* (fig. 8) e quella di Pinzano (fig. 9).

5. - S. MICHELE, particolare della « Natività di Pescincanna ». (foto Antonini)

che in sede di formulazione potrebbe apparire discosta dal verbo del maestro di Castelfranco e meglio invece ne interpreta lo spirito al pari della stessa pala della *Madonna della Misericordia* o dell'altro quadretto già in casa Cattaneo raffigurante «un satiro addormentato a cui un uomo ruba il figlioletto». Opere queste per le quali è improprio parlare di un giorgionismo che non sia quello che nell'epifania della sua rivelazione s'imprime direttamente sull'immagine mentale del Pordenone e non al momento di formulazione. Via quest'ultima praticata da quei giorgioneschi pittori privi di una sensibilità ugualmente profonda e aperta, tesa ad attingere l'essenza di una pittura quale è quella di Giorgione, universale se mai ce ne fu; e privi di un personale « Kunstwollen » così prepotente e deciso a seguire la propria vocazione, a realizzare la propria visione.

Specialmente queste due opere, più ancora del *Ballo Campestre* o del *Gioco Campestre* (12) dove la consonanza dei temi e l'ambientazione georgica

6. - FRAMMENTO DI AFFRESCO nella chiesa di S. Odorico di Villanova di Pordenone. (foto Brisighelli)

(12) Così propongo di chiamar brevemente il quadretto (forse destinato a decorazione di clavicembalo) esposto recentemente a Venezia alla mostra del Giorgione: esso proviene da Casa Cattaneo ove nel secolo scorso il Grigoletti ne ricavò un diligente disegno. Fiocco: « Giovanni Antonio Pordenone», Udine 1939, pag. 42 e «Due nuove opere del Pordenone» in La Panarie 1940.

7. - **S. FLORIANO del Pordenone nella parrocchiale di Pinzano.**
(foto Brisighelli)

delle scene, richiamando più da presso gli esemplari giorgioneschi potrebbero indurre a una non obbiettiva valutazione — si propongono a chi voglia cogliere nel Pordenone il momento stilistico che rispecchia l'accostamento spirituale a Giorgione. In esse — come del resto nel *Ballo* e nel *Gioco Campestre*, ai quali possiamo aggiungere le rappresentazioni di *Ercole e Acheloo* e di *Milone dilaniato* (13): opere tutte che (per comodo) si continua a chiamare giorgionesche mentre in realtà rappresentano uno stadio di coerente e organico sviluppo stilistico che, arrestato un attimo solo dal Lotto (*Trasfigurazione di Brera*), da Giorgione poi accelerato, il Pordenone avrebbe comunque raggiunto — in esse è la spazialità (14) diversa da quella giorgionesca che colpisce. Chi non si fermi all'esattezza del tono che di primo acchito attira sopra sè la attenzione, scoprirà il riaffiorare

(13) Perdute pitture di Palazzo Rorario a noi note attraverso incisioni e la descrizione fattane dal Maniago. Fiocco: op. cit. tav. 218 e 218a. Il nunzio apostolico Girolamo Rorario concittadino, amico e protettore di Giovanni Antonio volle dipinta da questi la sua casa in Pordenone con argomenti sacri e profani (G. G. Liruti: « Notizie delle vite ed opere scritte dai letterati del Friuli » Venezia 1762 vol. 2 pag. 264). Il di Maniago li dice: « effettuati con vigoroso colorito e sorprendenti scorci » (Fabio di Maniago: « Storia delle Belle Arti Friulane » Udine 1823 pag. 64-65).

(14) Non si intenda qui spazialità come unico denominatore di fidleriana memoria: ma spazialità sussumente al tempo stesso il valore temporale (cioè di ritmo) e facente assieme ad esso tuttuno con il significato spirituale dell'opera.

8. - DONATORE, particolare della « Natività di Pescincanna ». (foto Antonini)

plastico delle forme intatto da tutte le vibrazioni tonali: queste lievitano aeree sulla consistenza volumetrica che le irradia come in un campo magnetico. Nella pittura di Giorgione invece, esse attirano e filtrano in sè immagini e sensazioni ed assurgono a rappresentanza della spazialità stessa che ogni elemento riduce a modulazioni della sua sostanza. Ma nel Pordenone la spazialità procede in proprio dall'integrità affiorante delle forme ed è per questo che nella *Natività* le immagini conservano quasi intatta, nonostante la caduta dell'epidermide cromatica (15), la loro significazione, immerse come paiono ancora in un'atmosfera serale ed intima (nella quale vivevano per chissà qual magica respirazione aerea) scalate con estrema finezza di tattilità dal primo piano del Gesù Bambino al perduto paesaggio di fondo (16). Pure nello

(15) Non è più possibile, salvo in talune parti dei volti, cogliere le sottili vibrazioni cromatiche. Rimane, indubbiamente pordenoniana nell'equilibrio dell'orchestrazione, la generale intonazione del dipinto: ed è come una musica che si legga sullo spartito, senza sentirne fisicamente i suoni.

(16) S'intravvede, dietro le teste dei Santi Michele e Bernardino, lo sfondo

9. - DONATORE, particolare del « S. Sebastiano e Santi » del Pordenone nella parrocchiale di Pinzano.
(foto Brisighelli)

stato attuale il dipinto — guasto nelle parti inferiori e superiori che indiziano i piani imminenti e remoti tra i quali si istituisce la definizione prospettica dello spazio, la profondità, il respiro della composizione; privo del sangue vivo del colore — non è come un ciborio violato. Accusa una presenza, (forse resa a noi più immediata e arricchita dal quotidiano contatto) e sembra quasi che il ritrarsi del mezzo fisico di traduzione dell'immagine più intatta ne sciolga la significanza spirituale.

---

d'un bel verde carico. Il paesaggio era probabilmente di tono concorde all'intimità della scena ed accoglieva nella sua alta pace agreste la silente ed estatica adorazione della Madre e dei Santi; certo, con la sua funzione di poetica coordinazione, doveva preludere a quello della pala della *Madonna della Misericordia*: tutto un verde d'erbe con azzurri d'acque e di cielo. Tonalità che il tempo non ci ha risparmiato essendo soggetti questi pigmenti a scurirsi o cadere per primi; tanto più facilmente nel nostro caso trattandosi di tempera conservata per lungo tempo in luogo non esente da umidità e privata delle necessarie cure.

* * *

Passando a puntualizzare i richiami e le analogie che si istituiscono tra la *Natività* e altre opere del Pordenone potremo osservare che il legame che tra esse intercorre non è affatto estensibile a lavori del Calderari rapportati a quelli del Maestro. In quest'ultimo caso il nesso è semplicemente d'imitazione: sicchè, come si diceva più sopra, l'immagine risulta svuotata, costretta da stilemi posticci la cui mera

10. - **MADONNA, particolare della « Natività di Pescincanna ».** (foto Antonini)

funzione è di richiamare, un'immagine che tradisce l'originaria estrazione o di arricchire un meschino parto mentale. L'interdipendenza che verremo via via dimostrando tra la *Natività* e numerose altre opere di Gio. Antonio è indice invece di un progressivo arricchimento interiore e di un ininterrotto processo stilistico.

S'è già fatto cenno ai Santi di Collalto e alla pala della *Madonna*

11. - MADONNA DELLA MISERICORDIA del Pordenone nel duomo di S. Marco di Pordenone. (foto Brisighelli)

della Misericordia (fig. 11) ove riappare l'imposto della Madonna con l'ampio manto a campana e lo stesso giovane luminoso volto (17). Il ritmo compositivo della *Natività,* perfettamente equilibrato e d'ampio respiro, è riproposto con ugual rigore dalla quasi contemporanea pala di Vallenoncello dove si legge nei volti delle figure la stessa interiorità vibrante e profonda; si confrontino soprattutto, nella loro contegnosa maestà, i Santi Gregorio e Agostino e gli atteggiamenti d'umile ossequio dei Santi Bernardino e Lorenzo. Questo è un momento altissimo dell'arte del Pordenone: la ricca passionalità del pittore si sprigiona con la consueta energia in un linguaggio di rara contenutezza formale. La scena è ripresa a fresco nell'*Adorazione dei pastori* della chiesetta dei Battuti a Valeriano (fig. 12); fervida del raccoglimento dell'ora piena di compimenti, la composizione è però più mossa e reca le tracce dei dieci anni trascorsi nel turbo roteante degli angioli, nella georgica animazione dei piani medi ed ultimi, nella impostazione più ardita e accerchiante delle figure. Il linguaggio si articola proprio in virtù di una continuata meditazione da parte dell'artista sulle possibilità espressive di elementi che qui ricompaiono nel poetico riconcepimento dell'affine tema. Ricorderemo brevemente l'atteggiamento in tre quarti della Madonna in adorazione, il Santo cavaliere con la mano guantata, il doppio cuscinetto a pennacchi sul quale posa Gesù, la rustica capanna in traversi di legno, gli animali del presepio (ripresi con l'identica funzione compositiva) che la finezza psicologica dell'artista ha saputo investire dell'incanto evocativo del racconto tradizionale, rendere così « umani » se ci è lecito dire e per nulla indecorosi vicino al volto della Madre di Dio. E ancora a Piacenza l'*Adorazione dei pastori* (fig. 13), con la sùbita animazione dopo il divino evento, il Bimbo ancora ignudo protetto dal tepore animale, l'accorrer primo dei pastori con le offerte, ci consegna il tema rivissuto e risvelato da una interna vivificante illuminazione del pittore. Anche qui la posizione della Madonna, la vicinanza degli animali a rinsaldare la composizione, il particolare del formaggio portato da un pastore e tenuto nella *Natività* dal S. Bernardino (18) non sono una ripetizione iconografica senza ricuperi. Ma si

---

(17) Si osservi, nelle figurette dei divoti, il particolare delle mani giunte a pollici intrecciati che puntualmente ricorre nei donatori della *Natività* e di Pinzano.

(18) Il Calderari raramente sa comporre in modo personale ed autonomo. Gli elementi singoli ch'egli preleva dal maestro non sono mai inseriti compositivamente in una nuova opera, ma ripetuti per trasposizione, con tutto il loro « corredo ». Sicchè (mi si passi l'immagine) il Calderari non avrebbe saputo togliere il formaggio di mano al pastore dell'*Adorazione* di Piacenza per darlo al S. Bernardino della *Natività*. Tuttavia, non si vuol affatto negare

12. - ADORAZIONE DEI PASTORI del **Pordenone nell'oratorio di S. Maria dei Battuti di Valeriano.** (foto Brisighelli)

allo Zaffoni una certa indipendenza e personalità nell'operare; le quali però s'avvertono in maggior misura nelle pale e in lavori di piccole proporzioni, quasi mai nei grandi cicli d'affreschi. Per quest'ultimi il Calderari, in pieno accordo del resto con il collega Pomponio, trovò più comodo, specialmente dopo la morte del Pordenone, attingere abbondantemente ai prototipi in Piacenza, Cremona, Travesio ecc.

13. - ADORAZIONE DEI PASTORI del Pordenone nella chiesa della Madonna di Campagna in Piacenza. (foto Alinari)

veda a proposito sotto la lunetta con l'*Adorazione dei pastori* il più vasto affresco rappresentante l'*Adorazione dei Magi* (fig. 15) e si paragoni quest'ultima con la stessa (fig. 16) del Calderari frescata nel coro della vecchia parrocchiale di Montereale. Noi non faremo certo al lettore l'offesa di spiegare l'infinito divario tra le due opere; nè ci stupirà più il fatto che per tanti anni esse siano state ritenute del medesimo artista, quando la firma tabù della *Natività* ha impedito di veder chiaro a critici quale il Maniago o il Cavalcaselle.

E ancora si raffronti con l'*Adorazione dei Pastori* del Pordenone (fig. 13) il brano d'affresco del Calderari raffigurante lo stesso tema e di cui abbiamo fatto cenno alla nota (10) (fig. 14). In questo (di chiara derivazione dall'opera di Piacenza e da datarsi tra il 1531 e il 1535 c.) è perduta la fervida animazione della composizione pordenoniana ed i gesti che là si sentivano compresi ed espressi nell'irrevocabile momento del loro farsi cedono a movimenti quasi meccanici, come di chi posa. Basta osservare il piccolo Gesù vivo e sgambettante a Piacenza ed il suo calco rigido e imbambolato di Vallenoncello. La composizione per-

14. - ADORAZIONE DEI PASTORI del Calderari nella chiesa parrocchiale di Vallenoncello di Pordenone.
(foto Antonini)

ciò qui s'appiattisce ed il colore, un poco guasto per l'umidità, ma vivace come non mai nel Calderari non sa risollevare l'infiaccamento delle forme. Il tema, fiaba nel Pordenone, diventa a Vallenoncello quasi un racconto dottrinale e può permettere l'inserimento del corteo di Magi sul fondo, dietro la capanna, inconcepibile nell'opera del Pordenone.

Quanto siamo venuti dicendo ci pare più che sufficiente prova al nostro assunto. E tuttavia lo scrupolo di maggior verità ci induce a rilevare qualche altra analogia. Del S. Francesco della *Natività,* il volto e il movimento della mano sinistra saranno ripresi tali e quali nel santo omonimo della *Gloria di S. Lorenzo Giustinian* (19); il gesto divaricato delle braccia nel *Noli me tangere* di Cividale. Procedono inoltre da uno stesso modello il S. Bernardino della *Natività* (fig. 17) e quello della formella dalla francescana scuola dei Frari (fig. 18), ora a

(19) Si veda anche il movimento delle mani della Madonna nella *Annunciazione* a Murano, il S. Francesco della pala di Terlizzi e nei frammenti della collezione Galvani a Cordenons.

15. - **ADORAZIONE DEI MAGI** del Pordenone nella cappella dei Magi della chiesa della Madonna di Campagnia in Piacenza. (foto Alinari)

16. - ADORAZIONE DEI MAGI del Calderari nella ex parrocchiale di Montereale.
(fotc Pascotto)

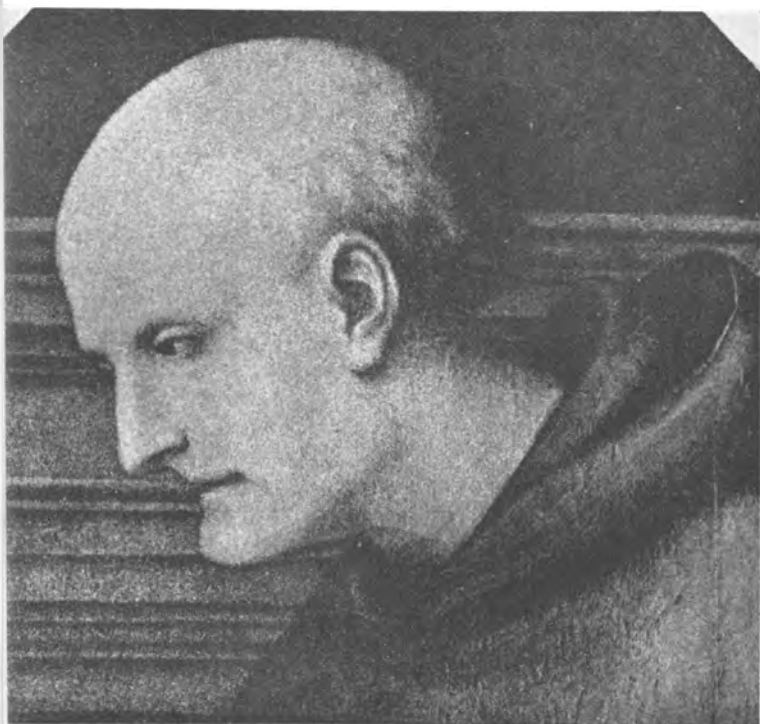
Budapest (20): nè vi sarà chi non riconosca in questi volti — costruiti con una sapienza anatomica che ci richiama direttamente Leonardo —, nella delineazione del mento sporgente, nelle ampie volute del saio, la medesima mano ferma e maestra.

Non indugiamo oltre a indicare altre possibili affinità stilistiche. Vorremmo solamente insistere ancora sul carattere di elaborazione fantastica che nel Pordenone gli elementi affini vengono assumendo nel riproporsi di uno stesso tema. E ogni qualvolta essi vengono usati in una rifusione a freddo (il che capita appunto nel lavoro degli imita-

(20) Nel Museo di Belle Arti di Budapest si trovano anche le formelle con gli Evangelisti e S. Antonio da Padova. Le formelle con i S.S. Lodovico di Tolosa e Bonaventura si trovano invece nella Galleria Nazionale di Londra (G. Fiocco: «G. A. Pordenone» pagg. 92 e 134).

17. - **S. BERNARDINO, particolare della « Natività di Pescincanna ».**

tori) denunciano immediatamente una frattura interna e insanabile dell' immagine, non si inseriscono nella composizione con quella libertà e quel significato morale che lo spirito creatore suggella in ogni nuova opera con il sigillo della « forma » unico e inviolabile.

ITALO FURLAN

18. - S. BERNARDINO del Pordenone nel Museo di Belle Arti di Budapest.
(foto Magyar Film Iroda)